

Tangence



Histoire de seconde main ou les auteurs québécois de *Maria Chapdelaine*

Nicole Fortin

Numéro 44, juin 1994

La référence littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025812ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025812ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, N. (1994). Histoire de seconde main ou les auteurs québécois de *Maria Chapdelaine*. *Tangence*, (44), 32–55. <https://doi.org/10.7202/025812ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Histoire de seconde main ou les auteurs québécois de *Maria Chapdelaine*

Nicole Fortin

Tous les textes étant dans une certaine mesure subjectifs, «il devient impossible d'admettre l'existence d'une histoire au sens de Benveniste, sinon comme horizon mythique de certains discours» [Ducrot].

Catherine Kerbrat-Orecchioni

La question de la référence ne peut se soustraire du destin de *Maria Chapdelaine*. «Roman canadien d'un auteur français», ainsi que l'a titré la presse¹, ce texte se débat depuis ses débuts avec deux systèmes référentiels, l'un national, l'autre étranger, qui conditionnent tour à tour, voire simultanément, son acception ou son rejet du champ littéraire québécois. Ce conflit, entre les deux nationalités du texte, ne saurait cependant pas tenir à deux systèmes parallèles, procédant d'une argumentation aux fondements similaires autour de laquelle graviteraient des lecteurs aux opinions contradictoires. S'il a pu être relativement aisé de justifier l'existence nationale du texte par une adéquation référentielle entre l'*histoire* et la réalité ayant servi de modèle, il s'avère plus complexe de justifier l'existence nationale de son auteur et, par extension, de son *écriture*. Dit succinctement et sans les nuances que la suite de ce travail apportera, l'écart entre les opinions naîtrait selon que le jugement s'appuie sur la *diégèse* ou sur la *mise en récit* elle-même. La première préface de Louvigny de Montigny esquissait déjà ces deux paradigmes en parlant «d'une œuvre si

1 Ernest Bilodeau, «Sur un livre canadien écrit par un Français. *Maria Chapdelaine*, par Louis Hémon», dans *Le Nationaliste*, vol. XII, n° 47, 7 janvier 1917, p. 4. «C'est à un Parisien, disait aussi Lionel Groulx, que nous devons le plus canadien de nos romans.» De plus, la première édition du texte n'offre-t-elle pas deux textes préfaciels qu'elle désigne explicitement par leur nation d'origine : une double tradition de lecture s'inscrit donc dans le texte au moment même de sa parution.

franchement canadienne et si bellement française»², indexant ainsi différemment la valeur de *vérité*, liée au signifié, et la valeur *esthétique*, liée au signifiant. Le débat ne serait donc pas seulement un conflit de nationalité, tourné vers l'identité ou vers l'altérité. Il serait aussi celui d'un «type» ou d'un «lieu» de référentialité valorisée.

Dans le contexte général de la définition de la «référence littéraire» québécoise, ce récit est d'autant plus intéressant qu'il s'est inscrit, tout au long de son histoire, dans la marge ténue entre l'acceptable ou l'inacceptable. Dans ses règles d'acceptation, la «littérarité» québécoise pose en fait intrinsèquement le problème de la référence. Il ne s'agit pas de dire que, historiquement, cette littérature s'est voulue beaucoup plus québécoise que littéraire, s'assignant alors un rapport essentiel à toute référence contextuelle. Je suppose ici que les formes de la «littérarité québécoise» reposent moins sur la reconnaissance, dans les œuvres, d'une adéquation à la réalité que sur le repérage d'une véritable «esthétique de la référence». Les années 1960-1970 en donnaient l'exemple en généralisant ce glissement de sens. La poésie du pays doit bien sûr être lue comme projet outrepassant toute volonté de décrire la réalité : le pays, plus imaginaire que réel, y est reformatisé dans un projet où il est, selon les mots de Gilles Marcotte, «un écheveau de sens», un «thème poétique», c'est-à-dire «l'entreprise même de la poésie»³. Que la poésie ait été la forme majeure d'une époque se justifie : le langage poétique pose en substance la possible transcendence du référent par l'expression, du signifié par le signifiant. Rompant avec cette esthétique mais poursuivant néanmoins un projet connexe, la modernité promulgue la mise à distance de toute référence extralinguistique pour mieux situer, dans le langage et dans l'écriture, le centre de la cohérence et de l'autoréférence. L'aventure du joul littéraire peut être lue comme la tentative — utopique — de répondre à l'inévitable division entre signifiant et signifié, tentant ainsi d'inscrire, au cœur même du code et de son expression, la réalité extralinguistique à décrire.

Il serait donc injuste de dire que, mal à l'aise devant la problématique «littérarité» de ses textes, la littérature québécoise a

2 Louvigny de Montigny, «Préface (canadienne)», *Maria Chapdelaine*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1916, p. XVI.

3 Gilles Marcotte, «Notes sur le thème du pays», *Voix et images du pays*, n° IV, 1971, p. 13.

plutôt cherché à valoriser ses signifiés, et non ses signifiants : cette littérature se fonde plus sûrement sur l'inscription même du processus de référentiation *dans* le signifiant. En accord avec Catherine Kerbrat-Orecchioni, il est donc justifié de juger la référence comme une construction, comme une sémiosis, et non comme un construit : il faut appeler « référence » le processus de mise en relation de l'énoncé au référent, c'est-à-dire l'ensemble des mécanismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains éléments de la réalité extralinguistique⁴. On doit alors distinguer trois mécanismes référentiels, appelés à conditionner l'*écriture* et la *lecture* du sens : « Que ce soit à l'encodage ou au décodage, le sujet utilise conjointement trois types de mécanismes référentiels, que nous appellerons respectivement : référence absolue / référence relative au contexte linguistique / référence relative à la situation de communication, ou « déictique ». »⁵ La référence absolue, que l'on pourra largement nommer « contextuelle », est celle où une compréhension des unités provient de leur référence à un contenu sémantique partagé par l'encodeur et le décodeur ; la seconde référence, dite « cotextuelle », dépend plus profondément de la cohérence de l'environnement verbal, donc du discours qui construit les règles d'utilisation de chacune de ses unités ; enfin, la dernière, dite « communicationnelle », ne peut s'abstraire d'une cohérence amenée par la position d'une énonciation, comme pivot autour duquel gravite l'usage des signes⁶. Dans mon optique, axée sur la compréhension des mécanismes référentiels invoqués lors de la définition littéraire et nationale du corpus québécois, il s'agira moins d'analyser l'encodage du référent que son *décodage* : voir comment, donc, une *tradition de lecture* a reconstruit la référence d'un texte, afin d'y induire une référence littéraire québécoise.

Dans le cas de *Maria Chapdelaine*, l'hypothèse serait que les deux premières solutions, contextuelle et cotextuelle, entrent directement en jeu dans la désignation québécoise du texte.

4 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 34-35.

5 *Ibid.*, p. 35.

6 Rappelons l'exemple de C. Kerbrat-Orecchioni : 1) Pierre habite à *Lyon*, où *Lyon* dépend de son renvoi à la ville-référence (extralinguistique) ; 2) Pierre habite au *sud* de Paris, où *sud* dépend de son renvoi à *Paris*, auquel il est grammaticalement et sémantiquement subordonné ; 3) Pierre habite *ici*, où *ici* dépend de son renvoi au « je » de la situation énonciative.

Comme on le verra cependant, l'une et l'autre agiront sur le texte selon différentes mesures. Paradoxalement, la référence strictement contextuelle posera problème dès qu'elle provoquera une généralisation de l'histoire de Péribonka à l'ensemble de l'histoire québécoise : les discours argumenteront davantage la spécificité locale de l'histoire. La dernière solution, dite communicationnelle, conduirait par contre directement à l'argumentation de l'« étrangeté » du texte, en raison, entre autres, d'une adéquation rapidement conclue par les lecteurs entre l'identité de l'auteur, Louis Hémon, et l'identité du narrateur anonyme de l'œuvre : « Pour Louis Hémon comme narrateur, le Québécois n'existe absolument pas en tant que lecteur éventuel »⁷, excluant alors, pour une certaine critique, le bien-fondé de toute tradition de lecture québécoise de ce texte.

Les premières lectures du texte entérineront déjà ce glissement de sens. Dans la table des matières de l'*Histoire de la littérature canadienne* de M^{re} Camille Roy, l'œuvre apparaît indexée sous son titre, *Maria Chapdelaine*, et non sous le nom de l'auteur, comme ce sera pourtant la pratique pour tous les autres textes répertoriés. Maintes traces subséquentes, dans des articles comme dans des plans de cours d'enseignants, réitéreront cet emploi⁸. Le statut du texte apparaît dès lors soumis à son autonomie

7 Pierre Pagé, « Préface », *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1982, p. 8. Ici, chacun rétorquera qu'il ne faut pas confondre auteur et narrateur. Seuls les pactes *autobiographique* et *référentiel* de Philippe Lejeune autorisent l'adéquation entre les trois « je » du récit (auteur, narrateur, personnage), de même que la conformité de leur construction textuelle avec leur référence réelle (modèle) (cf. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975). Cette structure référentielle est peut-être plus présente qu'on ne le croit en littérature québécoise : maintes lectures québécoises de la littérature nationale ne transforment-elles pas les textes en une vaste « autobiographie » du peuple québécois, à partir d'un pacte aux trois « nous » par lequel se construit l'identité d'un peuple-personnage ? La construction du réel et du pouvoir-écrire québécois ne repose pas seulement sur une construction référentielle sociale. Elle repose aussi sur une construction discursive (narrative) appuyée par un pacte de lecture collectif, où la cohérence du projet d'écriture est à la fois due à la cohérence du projet d'un personnage, d'un narrateur, d'un auteur et, partant, d'un lectorat et d'une société.

8 Voir Nicole Fortin, « Les auteurs, les œuvres, les contenus : l'entrée en scène de la littérature », *La détermination universitaire de la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », série « Recherche », prévu pour publication en 1994. Il faut aussi noter que de nombreux articles, surtout dans les premières

textuelle: l'histoire, que Roy ne résume d'ailleurs pas, est jugée comme relevant d'un savoir collectif qui se suffit de l'implicite⁹ — bien que, par définition, nul manuel ne devrait *présupposer* mais construire un tel savoir. Dans les *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*¹⁰ de Roy, la dissociation est plus nette encore alors que le texte s'avère totalement absent: la base de classement de ce recueil est l'«auteur canadien»; sans autre procès, Hémon s'exclut lui-même.

Les deux premières répliques de la rencontre fictive de Maria avec Hémon, telle que Jean-Charles Harvey l'a reconstruite, pose d'ailleurs, sous un mode métaphorique, cette soumission de l'instance du discours à la référence construite dans le texte. Dans cette nouvelle diégèse, Maria devient le mode d'indexation de la légitimité du texte (et de l'auteur); l'auteur, simple personnage désigné d'emblée comme «inconnu», devient le responsable d'un acte de discours intransitif, sans autre destinataire que lui-même («qui se parle à lui-même»):

LOUIS: Je dois à cette humble femme toute la gloire de mon nom.

MARIA: Quel est cet inconnu qui se parle à lui-même?¹¹

Le jugement de Pierre Pagé, en 1969, repose sur la destruction de la cohérence de l'intrigue, brisée par l'introduction de l'auteur dans une histoire où il apparaît comme un corps étranger. Dans

décennies de la réception critique, parleront du texte *Maria Chapdelaine* sans le marquer de l'italique ou du souligné, laissant ainsi penser à une référence portant sur le personnage plus que l'œuvre — à moins, bien entendu, qu'il s'agisse d'un banal problème de typographie...

- 9 En fait, le texte de Roy refuse d'illustrer la référence générale ou particulière du roman, renvoyant cette argumentation à un conflit d'interprétation et non à l'illustration des modes de référentiation du texte: «Sans nous attarder à l'aberration volontaire de ceux qui veulent percevoir dans *Maria Chapdelaine* une peinture, non du colon défricheur, mais de l'habitant canadien en général, et qui pour cela accusent l'auteur d'une généralisation qui est dans leur propre esprit, force nous est de reconnaître que Louis Hémon a fait un livre qui révéla l'acuité de son observation [...]», (M^{gr} Camille Roy, *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'action sociale Ltée, 5^e édition, 1930, p. 225).
- 10 M^{gr} Camille Roy, *Morceaux choisis d'auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1934, 443 pages.
- 11 Jean-Charles Harvey, «Le revenant», *L'homme qui va. Contes et nouvelles*, Québec, Imprimerie Le Soleil, 1929, p. 93-103. On aura noté les antithèses présentes dans cet exemple.

cette figuration du rejet — figuration qui, par métonymie, opère le rejet du texte par le rejet de l'auteur —, les voix sont indexées sous la logique de l'auteur et non sous celle du personnage :

C'est pourquoi la signification de l'intrigue doit être dégagée, abstraction faite de cet épisode des «voix de Maria» où le romancier a commis une erreur malheureuse, celle d'intervenir indûment dans son intrigue pour en contredire la logique interne et l'infléchir dans un sens tout personnel. Ces «voix de Louis Hémon» viennent exprimer, presque malgré lui, ce qu'il avait souhaité trouver au delà de l'histoire que la réalité lui avait suggérée.¹²

La valeur littéraire accordée au texte pourra relever de la même logique, par laquelle la cohérence diégétique (référence cotextuelle) et l'exclusion de l'auteur-narrateur (référence communicationnelle) sont valorisées :

Comme ses devanciers, Louis Hémon écrit à la troisième personne du singulier. L'originalité de *Maria Chapdelaine* tient tout d'abord, nous semble-t-il, à la souplesse et à l'allure strictement romanesque du livre. L'on sent ici que l'aventure est vécue par les personnages eux-mêmes, c'est-à-dire que l'anecdote, la suite des événements, les diverses péripéties épousant la vie même des personnages, nous les font voir dans le mouvement réel de leur existence, sans que jamais le romancier omniscient n'arrête le cours du récit pour intercaler des remarques ou des propos que ne tiendraient pas spontanément les personnages eux-mêmes. Quant à la composition romanesque, l'auteur innove, et cela explique dans une large mesure la valeur littéraire de *Maria Chapdelaine*. Rien n'advient dans ce roman qui ne soit vraisemblable ou que les événements antérieurs ne puissent expliquer. [...] Louis Hémon est sans doute le premier des romanciers de la terre qui, au Canada, ait su respecter la présence exclusive du personnage dans la suite du récit.¹³

12 Pierre Pagé, «*Maria Chapdelaine*: un problème franco-qubécois d'histoire littéraire», *Revue d'histoire littéraire de France*, septembre-octobre 1969, p. 761.

13 Réjean Robidoux et André Renaud, «*Menaud, maître-draveur et Maria Chapdelaine*», *Le roman canadien-français au xx^e siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 31. Il en sera de même chez Aurélien Boivin où, afin de contrecarrer les jugements de ceux qui critiquent l'illogisme de la fin de l'histoire (référence cotextuelle), l'épisode des «voix» sera volontairement privé de tout déterminisme national pour être indexé dans une esthétique et une logique étrangères, symbolisant la cohérence du projet global de

Suivant le même schème, Menaud viendra transcender Maria en ce qu'il l'inscrira dans un nouvel acte de narration, cette fois-ci national: «*Menaud, maître-draveur* [est] non pas simple prolongement ou transposition, mais "transformation poétique" et, pourrait-on ajouter, véritable "critique de créateur" de *Maria Chapdelaine*»¹⁴. Dès lors, ajoutera-t-on ailleurs en inscrivant le récit dans l'existence nationale, «pour les personnages de Félix-Antoine Savard, les héros de *Maria Chapdelaine* sont sortis de la littérature pour appartenir, d'une appartenance réelle et physique, à la race canadienne-française»¹⁵. S'esquisse ainsi un jeu où la référence nationale de l'œuvre se voit accordée à travers un discours littéraire qui la reprend: entre *Maria* et *Menaud* — et sans doute à l'inverse de ce que la littérature nous permet habituellement d'attendre —, l'intertextualité ne contribue pas à reconnaître la *littérarité* du texte emprunté; cette reprise littéraire et poétique désigne plutôt la *nationalité* de son référent.

En regard de ces exemples, il ne s'agit pas de dire que la valorisation ou la dévalorisation de *Maria Chapdelaine* tient strictement à des jugements relevant tantôt du *paradigme de sa diégèse* (cohérence ou conformité de l'histoire par rapport au réel), tantôt du *paradigme de sa mise en discours* (position discursive, littéraire et sociale de l'énonciateur-narrateur-auteur). En fait, on pourrait aisément départager l'ensemble de la production critique provoquée par ce roman en la répartissant sous les trois paradigmes de référence vus dans cet article — un même texte critique pouvant, bien sûr, s'inscrire dans plus d'un. Une lecture sommaire de la réception critique¹⁶ (surtout journalistique) permet de cerner un premier type de discours essentiellement axés sur le texte de *Maria*, dont on lit l'anecdote, juge la cohérence et la véracité des épisodes et détermine la position dans le contexte littéraire national. Je parlerai ici de *référence cotextuelle* car ces cas sont d'abord liés à la définition d'une cohérence discursive et lit-

l'auteur: «Enfin, précisons-le, le recours aux voix est un procédé récurrent dans les romans londoniens de Hémon» (Aurélien Boivin, «Présentation», *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, collection «Bibliothèque québécoise», 1990, p. 14).

14 Laurent Mailhot, «Une critique qui se fait», *op. cit.*, p.338.

15 Réjean Robidoux et André Renaud, *op. cit.*, p.34.

16 Cette analyse repose, dans son ensemble, sur les textes de réception critique recueillis et conservés dans les archives du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Université Laval). Seuls les textes d'auteurs québécois sont ici analysés.

téraire. Un second ensemble porte directement sur Louis Hémon, chez qui la pratique d'écrivain est moins évaluée et analysée que transformée en un épisode raconté à partir des circonstances de son arrivée à Péribonka, de sa rencontre avec Samuel Bédard et Éva Bouchard, de son écriture de *Maria*, de sa mort tragique en Ontario, vus comme autant d'épisodes prédéterminant l'écriture et la fortune du texte. Un dernier ensemble, portant sur les *références contextuelles* réelles, reconstruit l'existence des modèles alors que sont racontés les épisodes de la vie réelle de Samuel Bédard et d'Éva Bouchard, sans que parfois ne soit évitée la confusion avec le destin des personnages fictifs¹⁷.

Paradoxalement, c'est sous les deux derniers paradigmes de textes que le recours à la *narration* apparaît avec le plus de force: il s'agit moins de juger et d'évaluer, par l'intermédiaire d'un discours argumenté, une adéquation à la réalité que de reconstruire l'*histoire* des protagonistes réels. Un déplacement s'opère donc, qui occulte parfois l'histoire de Maria et de François au profit de celle, réelle et vérifiable, d'Éva et de Louis. Une nouvelle logique historique apparaît. Il résulte, entre autres, de ce glissement de sens que

La réputation de *Maria Chapdelaine* vit en partie des sens usurpés qu'on prête au texte de Hémon. À la limite, tout se passe comme si ce texte n'existait pas. Ceux qui en parlent semblent ne l'avoir jamais lu. Ils en ignorent autant la lettre, plusieurs fois revue et corrigée, que l'auteur dont la personnalité évanescence se prêtera, comme d'ailleurs celle de ses personnages ou de leurs prétendus modèles, à d'extravagantes fabulations. Récit qui se perpétue en marge de lui-même et de son histoire, Maria Chapdelaine est d'abord l'œuvre de ses lecteurs qui, à leur insu, l'inventent à leur façon.¹⁸

L'usage de ce texte relève surtout des textes qu'il a suscités. Le destin de ce texte, comme l'indique son usage dans *Menaud*,

17 Rapellons aussi qu'à l'instar de l'adéquation rapidement faite par les lecteurs entre le personnage de Maria et de son modèle Éva, un rapprochement sera également opéré entre François et Louis, unis par la même mort tragique. Je prend ici comme exemple le texte de Baillargeon (1957) que je citerai plus loin et qui, dans son titre d'article («Louis Hémon (1883-1913). Un aventurier indépendant») comme dans son résumé du roman, désigne pareillement Hémon et Paradis par la seule épithète d'«aventurier».

18 Nicole Deschamps, Raymonde Héroux, Normand Villeneuve, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 9.

tient alors de la *réappropriation* de l'histoire dans une logique énonciative purement québécoise, où elle devient l'«œuvre de ses lecteurs». Point de départ de ce nouveau discours, *Maria Chapdelaine* voit bientôt sa propre histoire s'estomper au profit de sa reconstruction. Par le fait même,

Rarement dans l'histoire de la littérature contemporaine trouvera-t-on l'exemple d'un après-texte aussi envahissant. Écrit et lu au début du siècle, *Maria Chapdelaine* rappelle déjà ces contes traditionnels dont on a oublié depuis longtemps la lettre et qui, à force d'être racontés, traduits, interprétés, réécrits, ont acquis dans diverses conjonctures historiques la densité des mythes.¹⁹

Tout bien pesé, peu d'articles en faveur ou en défaveur de *Maria Chapdelaine* en résument systématiquement l'histoire. L'anecdote tient le plus souvent d'un implicite, comme si elle relevait d'un *savoir commun* sur lequel il est possible de se reposer. «Œuvre de ses lecteurs», ce roman trouve néanmoins, dans quelques articles, un espace où il est non seulement jugé mais «raconté». Tout résumé poursuit en effet comme but de reconstruire, de façon sommaire mais suffisante, la *référence interne* d'un texte afin que tout lecteur — lecteur du métadiscours et non plus de l'œuvre en elle-même — puisse trouver les indices nécessaires à la compréhension globale de l'argumentation critique.

Courte poétique du résumé

Il peut paraître superflu de définir en quoi consiste une telle pratique, tant le résumé, par ses intentions neutres, objectives et purement descriptives, peut s'apparenter au plus banal «degré zéro de l'écriture». Dans un résumé plus que partout ailleurs, toute la place doit être laissée aux paroles que l'on condense, hors de toutes positions critiques et de toute inscription possible de son «auteur». Un résumé peut se définir comme un discours qui reproduit, dans des dimensions réduites, les faits et les articulations essentiels d'un autre discours dont il se veut la *réplique* fidèle et suffisante. On peut poser comme postulat de travail qu'un genre tel que le roman, par les structures narratives qu'il commande, appelle plus que nul autre une pratique de résumé essentiellement tournée vers le récit sommaire des grandes articu-

19 *Ibid.*, p. 8.

lations de l'histoire. Cette préférence se fait au détriment, entre autres choses, des descriptions ou des commentaires idéologiques qui ne trouveront souvent place dans les résumés que s'ils éclairent la logique des événements de la diégèse. Malgré une structure simple, tout résumé semble se plier néanmoins à certaines règles incontournables, qu'il faut imputer à de véritables contraintes de « genre ».

Ainsi, tout résumé repose d'abord sur un présupposé d'*identité* entre le récit-modèle et le résumé produit : l'histoire ne peut en être modifiée. Dans un même élan, le résumé respecte néanmoins l'*altérité* du récit qu'il résume en ne reproduisant pas les structures singulières de sa mise en discours (style, écriture...). Au mimétisme de l'histoire racontée, ne correspond donc pas une imitation de la situation de mise en récit : l'intégrité et l'originalité de l'acte de narration du texte — et, partant, des conditions esthétiques dans leur ensemble — ne sauraient être touchées.

Parce qu'il doit être suffisant et intelligible, tout résumé ne devrait pas faire référence à des signifiés incompréhensibles dans un contexte de référence donné. En cela, est interdit tout recours aux *non-dits* ou aux *présupposés* que le lecteur ne pourrait pas décoder aisément. C'est sans doute davantage à la référence contextuelle que ce type de texte doit donner prise, le but du résumé étant de reconstruire, dans un court texte, la cohérence du texte initial : c'est donc avant tout à la cohérence interne du discours à condenser — et non à sa conformité sociale — qu'il faut prêter le plus d'attention. Cette pratique de métadiscours, ai-je dit, semble occulter la situation énonciative du discours qu'elle decode. Tourné vers la *diégèse* et non vers le *récit*, tout résumé apparaît sous le mode de la narration *hétérodiégétique*. On notera alors l'absence de toute référentiation au mode de narration préconisé dans le texte à résumer. Ainsi, un récit au « je » sera raconté au « il », l'acte de narration du sujet étant ramené, par mode indirect, à un événement de la diégèse grâce à des phrases telles que « le personnage nous raconte alors que... » ou « ce récit, raconté par un narrateur qui dit « je », etc. La référence à la situation communicationnelle est alors événementielle, donc élément de la diégèse.

Enfin, paradoxalement, un résumé est tout autre chose qu'un récit objectif, bien qu'un présupposé d'objectivité guide le récit : idéalement, on note une absence de contenu évaluatif qualifiant

les faits, les comportements, les actions. Tout résumé doit éviter les jugements interprétatifs et occulter ainsi l'ordre du commentaire. Derrière cette neutralité, se cache néanmoins la nécessité d'une sélection de l'information à transmettre au lecteur. Cette sélection est d'abord *événementielle*, car tout événement de l'histoire ne peut être repris dans le nouveau récit : une hiérarchisation des actions permet de systématiser les articulations essentielles de l'histoire et d'abandonner les faits et personnages secondaires. Elle agit aussi sur la structure *temporelle* : elliptique, un résumé se doit d'exclure les dialogues, les scènes décrites en temps réel, les pauses afin de s'en tenir à la présentation uniformément sommaire des événements.

Certes illusoire dans la réalité, cette typologie ne prétend définir qu'un hypothétique «degré-zéro» de cette écriture où l'histoire, totalement pure, trouverait le lieu parfait de sa représentation. Or, comme le signale Oswald Ducrot²⁰, cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans l'épigraphe du présent texte, la pureté de l'histoire, telle qu'elle apparaîtrait dépouillée de toute trace de subjectivité, relève sans doute d'un *horizon mythique* et non d'une situation réelle. Même lorsqu'il prétend aller à l'essentiel en sélectionnant les articulations centrales et suffisantes des textes, le résumé opère des choix axiologiques. Les déviations, par lesquelles l'énonciateur du résumé prend parti, juge et valorise les faits des histoires racontées, constituent des écarts de conduite sans doute beaucoup plus significatifs que le strict respect du genre. Bien que l'acte de narration originelle disparaisse en s'assimilant à un événement de la diégèse, bien que le «je» d'origine devienne un «il», toute référence communicationnelle n'est pas pour autant abandonnée : un nouveau «je», non plus narrateur ou romancier mais lecteur critique, prend alors place, assumant un rôle somme toute similaire à celui que Savard, à travers *Ménard*, assumait en reprenant *Maria* à son compte.

Mon intention, par une brève analyse d'abord basée sur cinq résumés arbitrairement isolés dans la réception critique du roman²¹, est donc triple : 1) voir comment le résumé québécois

20 Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, coll. «Savoir», 1972, p. 99.

21. On retrouve les textes de ces cinq résumés en annexe. Dans mon analyse, je me permettrai de citer ces extraits en n'indiquant que la date de leur parution. Les textes choisis sont les suivants : a) Louvigny de Montigny, «Préface

présuppose ou *reconstruit* la référence nationale, donc contextuelle, du roman; 2) voir comment se construit la cohérence interne d'un texte dont l'existence, comme l'a énoncé une certaine tradition québécoise (Deschamps), échapperait à toute référence directe pour résider dans une cohérence extra ou métadiscursive, et 3) voir, surtout, comment *s'inscrit* ou *s'occulte* la présence d'une instance d'énonciation, qu'elle soit étrangère ou nationale, qu'elle soit celle d'une instance d'écriture (Hémon) ou celle usurpée par une instance de lecture (critique québécoise). Puisque les résumés analysés s'échelonnent de 1916 aux années 1980, puisque *Maria* serait moins un récit lu qu'une histoire transmise par le récit des autres, on verra aussi comment se sont transformés, à travers la tradition de lecture québécoise, les modes de référentiation à ce texte. On aura compris que ma courte poétique du résumé est essentiellement présentée ici afin d'être démentie et afin, donc, de repérer les possibles écarts marqués par une subjectivité, voire par une «québécité» du discours: il s'agit alors de comprendre *comment* les énonciateurs québécois se sont réapproprié une histoire pour (se) la raconter (à) eux-mêmes. On comprendra aussi pourquoi je me refuse de résumer cette histoire que je laisse lire, ou relire, à travers les résumés québécois que j'analyse...

Une histoire québécoise

Avant toute autre chose, il importe de s'attarder à l'anecdote du roman, soit aux événements sauvegardés depuis le texte de Hémon ainsi qu'au mode d'enchaînement qui les unit. L'«embrayage» dans cet univers diégétique semble toujours se faire de manière similaire, par une insistance sur la connaissance ou la méconnaissance du lectorat (d'un «on»), inscrivant déjà l'histoire dans le contexte élargi de la tradition (québécoise) qui l'a racontée: «On connaît l'histoire si touchante, si émouvante de Maria

(canadienne)», *Maria Chapdelaine*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1916, p.III; b) A.-D. DeCelles, «Traduction d'un chef-d'œuvre», *La Presse*, 17 septembre 1921; c) L'illettré [Harry Bernard], «Le chef d'œuvre de Hémon: *Maria Chapdelaine*», Drummondville, *La Parole*, vol. XXI, n° 42, 6 mars 1947; d) Samuel Baillargeon, «Louis Hémon (1883-1913). Un aventurier indépendant», *Littérature canadienne française*, Montréal et Paris, Fides, 1957, p. 265; e) Nicole Deschamps, «Maria Chapdelaine», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome II (1900-1939)*, 1980, p. 664-665.

Chapdelaine» (1921), «On connaît le sujet de Maria Chapdelaine» (1947) et «On a fait dire tant de choses à *Maria Chapdelaine*. *Récit du Canada français* qu'il n'est peut-être pas superflu d'en dégager brièvement la trame narrative» (1980). Par conséquent, ces nouveaux récits n'impliquent pas d'abord un «je» du critique ou un «je» de l'auteur²²; ils insèrent, tel un donné de départ, la présence d'une autre instance de décodage du texte, par rapport à laquelle l'énonciateur du résumé doit se situer, poursuivant ou contrant une lecture présumée.

Aucun des résumés, bien sûr, n'échappera à l'épisode amoureux comme anecdote centrale de la diégèse: chacun en résume plus ou moins précisément le déroulement, occultant parfois l'un ou l'autre des prétendants et systématisant l'anecdote autour de Maria. Dès le résumé de l'édition initiale, la tragédie amoureuse prend place, sous la forme d'un épisode nationalement marqué (rafale de neige, fille des bois) qui se veut cependant surtout significatif de l'universalité et du cliché de l'histoire (fleur bleue, aussi que, toute jeune fille, tous les climats). Ainsi, dira Louvigny de Montigny, «Maria a senti périr, dans une tragique rafale de neige, la fleur bleue qui, dans son cœur de fille des bois, s'était cependant aussi bellement²³ ouverte qu'elle s'épanouit dans le cœur de toute jeune fille, sous tous les climats» (1916). L'épisode n'est pas différemment traité chez DeCelles où la généralité s'inscrit dans une structure nationale plus large qui ne contraint cependant pas le destin amoureux:

L'héroïne s'éprend un jour d'un brave garçon de l'endroit: François Paradis, et l'aime de *toute la profondeur d'un cœur qui n'a pas connu d'autre amour*; elle aspire *tout naturellement* au mariage [...] Après le récit de cette triste aventure viennent de vives descriptions de la vie de nos défricheurs. (1921)²⁴

22 Dans son résumé, Nicole Deschamps insiste sur la présence impersonnelle bien que subjective d'un narrateur exclu de l'histoire qu'il raconte: «Au début du siècle, à Péribonka, lointain territoire de colonisation situé "au pays de Québec" dans la région du Lac Saint-Jean, vit une petite communauté de défricheurs qu'un narrateur impersonnel décrit avec sympathie sur le mode réaliste» (1980). L'italique est de moi.

23 On notera l'adverbe «bellement» qui, dans une autre citation de Louvigny de Montigny donnée au début de ce texte, servait à définir l'adjectif «française» et généralisait, comme ici, sa portée à une réalité excédant la réalité nationale. Le présumé de qualité (esthétique) prétend donc encore à une universalité qui échappe à la stricte définition nationale.

24 L'italique est de moi.

À travers le mot «après», une juxtaposition s'opère entre l'événement, classé dans ce résumé sous le registre du «récit», et le cadre national de son appartenance, défini en termes de «description»: le procédé est d'ailleurs similaire chez Nicole Deschamps, où l'organisation du récit, bien que dépendante du rythme donné par le décor, se définit d'abord hors de lui puisque, «rythmé par le passage des saisons et la succession des durs travaux de défrichement, *le récit lui-même s'organise* autour du personnage de Maria» (1980)²⁵. Récit et description se juxtaposeront de la même manière autour de deux pôles dans un texte d'André Renaud où «l'intrigue est axée sur deux pivots d'appui fondamentaux: *l'histoire* d'amour et la *description* des mœurs paysannes, qui se fondent en un parfait équilibre et composent une suite de tableaux dont l'héroïne constitue l'image centrale et dynamique»²⁶. Le destin amoureux n'apparaît donc pas directement soumis mais posé en parallèle de l'«espace» québécois de son appartenance; il apparaît plus sûrement dépendant d'un déterminisme du récit, que commande chacun des résumés.

En fait, cette division entre le récit et la description n'est pas seulement manifeste dans les résumés. Elle paraît également dans l'argumentation de la critique. Illustrant à merveille ce déterminisme de la structure du «récit» sur l'évolution de l'histoire, Aurélien Boivin pourra dire, dans sa présentation du roman, que «Maria — et c'est une nouvelle étape de l'intrigue qui s'amorce — doit choisir un nouveau prétendant, selon la logique des possibles narratifs de Bremond»²⁷. Paradoxale lorsqu'elle est considérée hors contexte, cette phrase rend parfaitement compte de l'importance que prend, dans la lecture de la diégèse du roman, la cohérence interne donnée aux événements au détriment, parfois, du déterminisme social et culturel qui les commande. Il est intéressant de noter que cet article de Boivin reproduira, dans son argumentation même, cette logique sous la forme d'évidences posées dès l'amorce de chacun des paragraphes. Ainsi, la cohérence de l'histoire — comme l'histoire elle-même que l'on n'a plus à raconter (Deschamps) — est définie comme un *savoir* auquel le lecteur ne saurait échapper et qui se veut soumis à la

25 L'italique est de moi.

26 André Renaud, «Maria Chapdelaine», Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, p. 110.

27 Aurélien Boivin, *op. cit.*, p. 14.

structure du récit: «On sait, dès cet instant, l'irréremédiable [...]»; «D'ailleurs une voix avait déjà annoncé cette fin tragique [...]»; «Ce choix ne pouvait donc pas être autre pour Maria, ce que confirme un autre détail que nous révèle encore une rapide analyse interne du récit»²⁸. Posée en parallèle ou en abyme, la structure du contexte décrit apparaît comme la confirmation du déterminisme interne du récit. Ce contexte, on le voit dans les citations, est directement imputé au travail du narrateur: «L'éveil amoureux de Maria survient, dans le roman, en même temps que le réveil de la nature, au printemps»; «Mais ce bonheur est impossible, comme le confirment les nombreuses annotations du narrateur relatives à la "ligne sombre de la forêt" [...]»; «On sait dès lors que Maria n'épousera pas François Paradis, qu'une tragédie est imminente, tragédie à la mesure du climat rigoureux et des vastes espaces décrits par Louis Hémon»²⁹, etc.

Un tel usage argumentatif des structures internes du récit et de la description est loin d'être innocent. L'exemple choisi par Boivin afin d'expliquer la logique du texte par Bremond s'appuie sur un événement plus que central dans l'histoire, à savoir le choix que doit faire Maria d'un nouveau prétendant: dans l'ordre des événements présentés par l'auteur, l'épisode final des «voix» participe de ce choix. Or, on notera, dans les résumés analysés comme dans l'ensemble du résumés tirés de ce roman, qu'il faut attendre la fin des années 1930 — ici 1947 — pour que cet épisode des «voix» s'inscrive dans la trame diégétique des résumés et, ce, bien que cette séquence soit pourtant essentielle, voire emblématique, dans l'argumentation générale des articles. Comme on l'a vu chez Pagé, il sert en effet autant à justifier, par son rejet, la cohérence que la nationalité du texte.

Il ne s'agit pas de dire que l'épisode est ignoré dans les articles en question: les premières années du discours ne le présentent cependant pas comme une *sanction* de l'histoire. Placé hors diégèse, il devient l'objet d'une argumentation et d'une sanction plus largement sociales qui dépassent le cas du personnage. «Cette fonction de conquérir le sol est si naturelle à quelques-uns qu'ils semblent passivement obéir à une voix céleste», disait Louvigny de Montigny dans la suite de sa préface, sans directe-

²⁸ *Ibid.*, p. 13-16.

²⁹ *Ibid.*

ment associer ce déterminisme national à l'anecdote d'une histoire. Il conclut d'ailleurs son résumé sur le *choix* de destinée laissé à Maria : « deux prétendants lui déclarent leurs ambitions différentes avec leur amour sans affolage, et lui laissent le choix de sa destinée » (1916). La « résignation » et le « devoir », néanmoins présents dans le résumé sous la forme d'un déterminisme social et familial, n'interviennent pas d'emblée dans le choix final : « Elle pleure et se résigne, *comme les siens se résignent* à toutes les épreuves de la vie, acceptées d'avance. Et elle songe, *comme par devoir*, à l'avenir »³⁰ (*ibid.*). Une chose intéressante est néanmoins à souligner : coïncidence ou explication, il faut attendre l'époque de la parution de *Menaud*, texte intégrant les voix dans sa propre diégèse, pour que l'anecdote s'inscrive dans la tradition de lecture de la diégèse du roman. Les « voix » semblent donc entrer dans la logique de l'histoire par une voie de contournement, soit par une autre histoire, par un autre acte de mise en discours qui est, cette fois-ci, national. Dès lors, ces voix deviennent non seulement une anecdote mais l'événement déterminant la destinée : « [...] elle restera, *parce qu'elle a entendu des voix* qui lui disaient [...] » (1947) ; « [...] elle choisit de s'unir à Eutrope Gagnon *pour rester fidèle* aux voix de la patrie [...] » (1957)³¹.

Si la conclusion effective de l'histoire de Hémon ne se trouve inscrite dans les résumés québécois qu'à partir des années 1940, on doit cependant observer que le début de l'histoire se trouve, de tous temps, largement décrit, voire élargi à des événements précédant l'histoire de Maria. On note — à l'exception, ici, du résumé de 1928 — que la structure familiale dans laquelle s'insère Maria commande directement la cohérence des événements décrits. Bien que Maria soit présentée comme la figure centrale orientant les événements, la diégèse débute invariablement à partir de la figure du père — ou plus largement de la famille et, plus tard, de la communauté —, reconstruisant ainsi le récit d'une colonisation qui, dans le récit de Hémon, apparaît en fait comme un donné de base et non comme un événement diégétique. En plus du long premier paragraphe du résumé de Nicole Deschamps — paragraphe qui oscille en fait entre le résumé de l'histoire et le discours idéologique —, on pourrait citer d'autres débuts de texte qui illustrent clairement cette inscription d'une « origine » des

30 L'italique est de moi.

31 L'italique est de moi.

événements. Le roman devient alors «l'histoire d'un colon de la région du Lac Saint-Jean, qui a la passion de la terre neuve. Il abat un coin de la forêt, essouche et bûche, défriche, laboure, puis transporte ailleurs sa hache et sa charrue. Il ne tient pas en place, part sans cesse à la conquête d'arpents nouveaux. Il est le défricheur né» (1947). Suivant ce schème, le début du texte de Louvigny de Montigny devient la paraphrase et la citation de deux dialogues tenus par le père, d'abord lors de la première veillée de Eutrope Gagnon chez les Chapdelaine, puis lors du décès de la mère (la «première voix»):

Le père Samuel Chapdelaine «fait de la terre» dans une concession qu'il a obtenue, au Nord de Honfleur, à douze milles de l'église paroissiale de Péribonka. C'est sa sixième installation «dans le bois». «La terre est bonne; mais il faut se battre avec le bois pour l'avoir.» La mère Chapdelaine prend toute sa part de la dure besogne, «toujours aussi capablement, encouragée et de belle humeur, sans jamais un mot de chicane ou de malice». Les enfants peinent de toutes leurs jeunes forces et grandissent dans cette solitude. (1916)

Ou, encore, Maria apparaît dès le départ marquée par une filiation qui orientera ses actions: «Maria Chapdelaine est la fille de Samuel Chapdelaine, colon de Péribonka» (1957) et elle «partage son amour profond du sol» (1947). Les textes rompent donc ainsi avec une des lois du résumé et désignent comme événements des faits qui sont extérieurs à l'histoire de Hémon, inscrivant, au cœur même de la diégèse, une cohérence et un déterminisme que l'auteur présuppose plus qu'il ne pose. Les résumés occultent en fait le déterminisme véritable du récit que Hémon plaçait dans les voix pour le replacer dans un déterminisme diégétique, sinon historique pris au sens d'Histoire nationale. Le passage d'une détermination familiale vers une détermination de plus en plus communautaire prendra forme surtout dans le résumé argumenté de Deschamps, où la famille devient le «microcosme de cette communauté de défricheurs et, par extension, du peuple québécois dans son ensemble» (1980).

Cette cohérence reconstruite de l'histoire est importante car elle apparaît le plus souvent garante de l'acceptation québécoise du texte. En effet, une lecture d'ensemble de la réception critique de *Maria* ne tarde pas à démontrer que les jugements négatifs sur le texte ne remettront *jamais* en cause la cohésion de l'histoire d'Hémon: la critique négative reposera toujours sur l'anecdo-

tique, voire sur des événements secondaires pris et jugés isolément, hors de la logique diégétique qui les commande. La visite et le diagnostic du médecin lors de la maladie de la mère, la remontrance du curé devant le chagrin de Maria, l'épisode final des voix — qui, comme on l'a vu, semble moins commandé par l'histoire originelle que par sa réinscription dans une cohérence québécoise par une certaine tradition de lecture — apparaissent comme des lieux d'argumentation du rejet du texte. D'ailleurs, le plus souvent, ces articles aux jugements défavorables ne résument pas le récit de Hémon.

Comme on le voit, bien que la référence cotextuelle du texte soit ici essentielle et commandée par l'importance accordée à la structure du «récit», on ne peut la détacher complètement de la cohérence contextuelle, commandée par le mode de la description et par l'embrayage de l'histoire à partir d'un récit des «origines». La structure familiale comme le décor spatio-temporel de l'action commandent le récit des événements, bien que les premiers aient en fait été «ajoutés» à l'histoire et que les seconds aient été repoussés dans l'ordre du descriptif. Distincts en théorie, l'ordre de la *référence cotextuelle* et l'ordre de la *référence contextuelle* apparaissent donc, dans les résumés, à la fois joints et disjoints : joints dans la mesure où l'histoire familiale et communautaire — voire l'Histoire québécoise — devient non seulement une «analepse explicative» du destin de Maria mais une partie intégrante de la diégèse ; disjoints dans la mesure où «récit» et «description» sont clairement identifiés comme appartenant à deux registres de cohérence parallèles et interdépendants.

Outre cette désignation directe des lieux de l'action — essentiellement restreinte à l'espace de Péribonka³², — un autre mode

32 Dans les résumés, de nombreux substantifs et épithètes contribuent à resserrer l'action dans des lieux et dans des temps limités. Dès leurs premières lignes, les résumés cernent explicitement les événements autour d'une communauté aux dimensions réduites. J'en souligne ici quelques traces : «*Quelques* épisodes de l'existence de ces *humbles* personnages, traversée de *banales* aventures, ont défrayé l'affabulation du récit. Le père Samuel Chapdelaine «fait de la terre» dans une concession qu'il a obtenue, *au Nord* de *Honfleur*, à douze milles de l'église *paroissiale* de *Péribonka*. C'est sa *sixième* installation «*dans le bois*» (1916) ; «On connaît l'histoire si touchante, si émouvante de Maria Chapdelaine, que l'auteur a *située* à *Péribonka*. L'héroïne s'éprend *un jour* d'un brave garçon *de l'endroit*» (1921) ; «Maria Chapdelaine est la fille de Samuel Chapdelaine, colon de *Péribonka* ;

singulier de référentiation contextuelle prend forme: la citation. Ces résumés, comme tous les autres sur *Maria Chapdelaine*, témoignent de l'utilisation quasi systématique de la citation. Elle sert moins à rapporter en mode direct les paroles des personnages qu'à qualifier ou définir nationalement l'action. Peu approprié au genre du résumé qui, par définition, doit condenser et non reproduire le texte d'origine, le recours aux citations contribue à replacer dans l'*expression*, et non dans le *réel*, les modalités de référentiation à la réalité. Nicole Deschamps en donne un exemple éloquent. Presque invariablement, ses citations contribuent à définir un espace et une temporalité des saisons, inscrivant dans la langue plus que dans le réel la spécificité nationale du récit: «au pays de Québec», «simple et sincère, et proche de la nature qui ignore les mots», «s'est écarté», «les grands brûlés où la petite neige poudre terriblement et fait des falaises», «faire une belle terre», «quasi miraculeuse de la terre au printemps», «le printemps d'après ce printemps-ci, quand les hommes reviendront des bois pour les semailles» (1980). Certaines expressions, telles que «écarté», «faire de la terre» et, bien sûr, «au pays de Québec», reviendront systématiquement entre guillemets d'un article à l'autre, témoignant d'un accord autour de quelques marques représentatives d'une identité typiquement nationale du roman. Cette appropriation mot pour mot du texte de Hémon est intéressante car elle ne place pas tant l'*identité* du texte du côté du contexte que du côté de l'*écriture* — écriture qui est pourtant, comme je le définissais, le lieu d'une *altérité* et d'une spécificité que le résumé n'a pas à toucher. Dans leur usage, ces marques de l'énonciation contribuent à pointer et à endosser moins la présence d'Hémon que celle d'une parole québécoise préconstruite et que l'écrivain français a reproduite dans son propre discours: à travers la transcription de ces marques linguistiques nationales, les résumés redonnent en quelque sorte la parole à une «énonciation québécoise», qui n'est ni celle d'un auteur, ni celle d'un personnage mais celle d'un discours collectif national.

François Paradis, *sorte d'aventurier du Nord, la courtise* (1957); «*Au début du siècle, à Péribonka, lointain territoire de colonisation situé au pays de Québec dans la région du Lac Saint-Jean, vit une petite communauté de défricheurs* qu'un narrateur impersonnel décrit avec sympathie sur le mode réaliste» (1980).

Pour conclure

En dépit d'une apparence schématique et minimale, le résumé traduit donc ici, d'une certaine manière, les enjeux généraux de la lecture québécoise du roman de Hémon. Sans prétendre à quelque exhaustivité, l'analyse de ces lectures de *Maria* montre un usage compartimenté des trois modes de référentiation empruntés à Kerbrat-Orecchioni. Dans les trois cas, les usages s'appuient directement sur des structures du discours : premièrement, à travers la définition d'une cohérence de « récit » qui guide la logique diégétique (ou historique) d'un texte non plus soumis à son épisode final mais à son déterminisme familial, voire national ; deuxièmement, à travers celle d'une cohérence de « description » qui isole l'espace de l'action et, enfin, à travers celle d'une cohérence de l'« expression », par la reprise constante, grâce au mode de la citation, des marques d'un sujet québécois présent dans le langage. Une telle volonté de définir l'œuvre n'est sans doute pas gratuite. L'histoire, à travers le résumé que les articles proposent, ne ressort nullement épurée et libérée de toutes marques de mise en discours. Au contraire, les textes inscrivent cette mise en discours au cœur même de la cohérence de l'histoire : non pas en y réintégrant l'auteur, mais en y déployant les mécanismes eux-mêmes de la mise en discours. La manœuvre est habile lorsqu'un texte, tel que *Maria Chapdelaine*, voit dans son auteur une présence gênante qu'il faut adroitement escamoter. Tout texte québécois, peut-on croire, n'a pas à résoudre un tel conflit spectaculaire entre énoncé et énonciation. La sagesse nous dirait sans doute qu'il ne faut pas rejeter trop vite les exceptions apparentes : sous le couvert sécurisant de leur altérité, elles avouent parfois une règle qu'elles feignent d'ignorer.

Annexe

**Résumés extraits de la réception critique
de *Maria Chapdelaine***

(1916) Quelques épisodes de l'existence de ces humbles personnages, traversée de banales aventures, ont défrayé l'affabulation du récit.

Le père Samuel Chapdelaine «fait de la terre» dans une concession qu'il a obtenue, au Nord de Honfleur, à douze milles de l'église paroissiale de Péribonka. C'est sa sixième installation «dans le bois». «La terre est bonne; mais il faut se battre avec le bois pour l'avoir». La mère Chapdelaine prend toute sa part de la dure besogne, «toujours aussi capablement, encouragée et de belle humeur, sans jamais un mot de chicane ou de malice». Les enfants peinent de toutes leurs jeunes forces et grandissent dans cette solitude. Maria a senti périr, dans une tragique rafale de neige, la fleur bleue qui, dans son cœur de fille des bois, s'était cependant aussi bellement ouverte qu'elle s'épanouit dans le cœur de toute jeune fille, sous tous les climats. Elle pleure et se résigne, comme les siens se résignent à toutes les épreuves de la vie, acceptées d'avance. Et elle songe, comme par devoir, à l'avenir. Deux prétendants lui déclarent leurs ambitions différentes avec leur amour sans affolage, et lui laissent le choix de sa destinée (Louvigny de Montigny, «Préface (canadienne)», *Maria Chapdelaine*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1916, p. III).

(1921) On connaît l'histoire si touchante, si émouvante de Maria Chapdelaine, que l'auteur a située à Péribonka. L'héroïne s'éprend un jour d'un brave garçon de l'endroit: François Paradis, et l'aime de toute la profondeur d'un cœur qui n'a pas connu d'autre amour; elle aspire tout naturellement au mariage. Mais à la suite d'un accident, on vient un jour briser son rêve doré en lui apprenant que Paradis a été trouver *[sic]* mort dans la forêt où il s'était égaré. Elle tombe dans un sombre désespoir qui laissera ses traces dans son âme pour le reste de ses jours. Après le récit de cette triste aventure viennent de vives descriptions de la vie de nos défricheurs. (A.-D. DeCelles, «Traduction d'un chef-d'œuvre», *La Presse*, 17 septembre 1921)

(1947) On connaît le sujet de Maria Chapdelaine. L'histoire d'un colon de la région du Lac Saint-Jean, qui a la passion de la terre neuve. Il abat un coin de la forêt, essouche et bûche, défriche,

laboure, puis transporte ailleurs sa hache et sa charrue. Il ne tient pas en place, part sans cesse à la conquête d'arpents nouveaux. Il est le défricheur né. Sa fille Maria partage son amour profond du sol. Elle écoute un moment la tentation que représente Lorenzo Surprenant, Canadien émigré aux États-Unis et qui méprise un peu ses compatriotes du Québec, mais elle n'y cède point. Quand celui qu'elle aime plus qu'elle-même meurt dans le bois et la grande peine, prie pour lui et se résigne, mais elle abandonnera pas sa petite patrie de Péribontka [sic]. Elle épousera plus tard Eutrope Gagnon l'ancien engagé de son père, et elle restera, parce qu'elle a entendu des voix qui lui disaient : «Autour de nous des étrangers sont venus... ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tous l'argent; mais au pays de Québec rien n'a changé. Rien ne changera car nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous avons compris clairement que ce devoir-là : persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise : Ces gens sont une race qui ne sait pas mourir.»

L'intrigue de Maria Chapdelaine est mince. (L'illettré [Harry Bernard], «Le chef d'œuvre de Hémon : *Maria Chapdelaine*», Drummondville, *La Parole*, vol. XXI, n° 42, 6 mars 1947)

(1957) Maria Chapdelaine est la fille de Samuel Chapdelaine, colon de Péribonka; François Paradis, sorte d'aventurier du Nord, la courtise. Paradis meurt, «écarté» et gelé en revenant du chantier, dans une folle tentative pour revoir Maria aux temps des fêtes. Maria refoule sa douleur sur les conseils de son curé, mais elle hésite à choisir un nouveau prétendant. Avec Eutrope Gagnon, elle aurait à mener la dure existence des pionniers; avec Lorenzo Surprenant, ce serait la vie facile aux États-Unis. La mort de la mère Chapdelaine la fait réfléchir et elle choisit de s'unir à Eutrope Gagnon pour rester fidèle aux voix de la patrie, qu'elle a entendues pendant la nuit de «la veillée au corps». (Samuel Baillargeon, «Louis Hémon (1883-1913). Un aventurier indépendant», *Littérature canadienne française*, Montréal et Paris, Fidès, 1957, p. 265)

(1980) On a fait dire tant de choses à *Maria Chapdelaine*. *Récit du Canada français* qu'il n'est peut-être pas superflu d'en dégager brièvement la trame narrative. Au début du siècle, à Péribonka, lointain territoire de colonisation situé «au pays de

Québec» dans la région du Lac Saint-Jean, vit une petite communauté de défricheurs qu'un narrateur impersonnel décrit avec sympathie sur le mode réaliste. Leur idéal, fortement encouragé par le clergé, est de transformer la forêt en terre agricole et d'assurer par cette occupation du sol leur survie culturelle qu'ils sentent menacée par l'urbanisation. Tous pourtant ne s'entendent pas sur les moyens à prendre pour assurer leur enracinement. «C'était l'éternel malentendu des deux races: les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure.» Microcosme de cette communauté de défricheurs et, par extension, du peuple québécois dans son ensemble, la famille Chapdelaine se compose du père, Samuel, de la mère, Laura, ainsi que de leurs enfants: Maria, Esdras, Da'Bé, Tit'Bé, Télesphore et Alma-Rose.

Rythmé par le passage des saisons et la succession des durs travaux de défrichement, le récit lui-même s'organise autour du personnage de Maria, jeune fille «simple et sincère, et proche de la nature qui ignore les mots», à qui trois hommes de milieux différents proposeront le mariage: François Paradis, le coureur des bois, Lorenzo Surprenant, l'émigrant installé aux États-Unis, Eutrope Gagnon, le défricheur, voisin et ami de la famille.

Par une belle journée d'été, découvrant qu'elle est amoureuse de François Paradis, Maria Chapdelaine promet d'attendre jusqu'à son retour du chantier: ce sera alors le printemps, la saison des épousailles. Mais François ne revient pas. Pour le temps des fêtes de Noël, il avait témérairement tenté de faire, seul, en raquettes, le trajet du chantier jusqu'à Péribonka afin de voir Maria. Le soir du jour de l'an, Eutrope Gagnon viendra annoncer aux Chapdelaine que François Paradis «s'est écarté» dans «les grands brûlés où la petite neige poudre terriblement et fait des falaises». Maria accepte cette tragédie, mais son deuil lui fait éprouver «un sentiment nouveau fait d'un peu de crainte et d'un peu de haine pour la campagne déserte, le bois sombre, le froid, la neige», ce qui explique la séduction qu'exercera bientôt sur elle l'éloquent plaidoyer de Lorenzo Surprenant pour «la vie magnifique des grandes cités». Émigré aux États-Unis où il gagne «de bonnes gages» à travailler dans les usines, Lorenzo est revenu à Péribonka pour offrir à Maria un «règne heureux» loin de leur dur pays d'origine. À son tour, Eutrope Gagnon, l'unique voisin des

Chapdelaine dans ce territoire encore en friche de Péribonka, proposera le mariage à Maria en lui promettant de lui «faire une belle terre» qui devrait leur apporter l'aisance. Maria accueille ces propositions en silence : son chagrin est encore trop récent pour qu'elle puisse engager son avenir.

Survienent alors la maladie et la mort de la mère Chapdelaine qui, en bouleversant l'équilibre familial, provoquent Maria à choisir son propre destin. Tandis qu'elle veille sa mère morte, elle écoute d'abord son père faire l'éloge de cette «femme dépa-reillée», puis elle entend trois voix, celle «quasi miraculeuse de la terre au printemps», celle de l'appartenance à la civilisation française, celle «du pays de Québec», qui l'invitent solennellement à rester parmi les siens. Suivant l'idéal héroïque de sa mère et obéissant aux voix qui «avaient parlé clairement», Maria Chapdelaine promettra donc à Eutrope Gagnon qu'elle l'épousera «le printemps d'après ce printemps-ci, quand les hommes reviendront des bois pour les semailles». (Nicole Deschamps, «*Maria Chapdelaine*», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), 1980, p. 664-665).